

LA IRONIA ESTETICA DE DARIO: HUMOR Y DISCREPANCIA EN LOS CUENTOS DE *AZUL*

P O R

JEANNE P. BROWNLOW

Mount Holyoke College

Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o la invectiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior... (Octavio Paz, «El caracol y la sirena») ¹.

En las *Palabras liminares*, Darío juzga que no es «ni fructuoso ni oportuno» proclamar un manifiesto literario; pero ya en los cuentos de *Azul* queda efectivamente determinada la estética «acrática» del movimiento modernista. Como dice Max Henríquez Ureña, en las páginas de *Azul*, «la sección que tiene más trascendencia dentro de la revolución literaria... es la de la prosa. Y ahí está en todo su brillo la prosa que cultivó el modernismo, la prosa artística» ². Cuando sale al público, en 1888, aquella colección de cuentos y poemas, a Darío aún le faltan algunos años para alcanzar la mayoría de edad. En la cuentística revolucionaria de *Azul*, por tanto, Darío está creándose también como artista. En las prosas, tanto como en los primeros tanteos poéticos, el joven esteta lucha con el problema de la consistencia estética, con el de integrar con su fuerte conciencia de sí mismo la conciencia cada vez más imponente de

¹ Octavio Paz, «El caracol y la sirena», *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965), p. 14.

² Max Henríquez Ureña, «En torno a las prosas de Rubén Darío», *La Torre*, XV, 55-56 (1967), p. 167. Véase también Iván A. Schulman, *El modernismo hispanoamericano* (Buenos Aires, 1969), p. 20: «... notamos que [en *Azul*] Rubén se revela osado y experimentador en la prosa de la primera edición (1888), pero tímido y conservador en la poesía. Esta discrepancia se debe, según Enrique Anderson Imbert, al ejemplo de los prosistas franceses, el cual indujo a Darío estrenarse como revolucionario en prosa antes que en el verso.»

la realidad de su público literario. Con acierto observa Sylvia Molloy que el dilema del primer Darío es el mismo que se había planteado Baudelaire: el de «ser un gran poeta, pero ¿cómo ser?»³. En la siguiente descripción contemporánea se verá en toda su contradicción el estilo de la postura pública que Darío ha empezado a cultivar en la época de *Azul*:

Si lo invitáis a una tertulia de hombres, a una velada literaria, por ejemplo, le veréis reclinado negligentemente sobre una butaca, fumando un cigarrillo de papel de Uffman, hablando poco, pero siempre con cierta sonrisa, mezcla de orgullo y de ironía, ... quedándose dormido cuando se habla de política o de grandes negociaciones, ... esperando darse la satisfacción de improvisar unas cuantas estrofas o de beber una copa a la salud de las hadas que le conducen hasta la región «donde todo es aurora»⁴.

Escrita por el defensor y amigo de Darío, Manuel Rodríguez Mendoza, la descripción proyecta una figura literaria ya muy consciente de sí, cuya postura pública es incierta aún. Es un Darío desdoblado ante el mundo, de «persona plural»⁵.

La persona poética no ha encontrado su forma, pero ya ha empezado en la prosa de *Azul* la persecución de una poética hecha de persona y forma. Las fuentes de la inspiración de Darío en *Azul*, al ser reinterpretadas por el incierto modernismo de la primera fase, no escapan al toque irónico augurado por la «sonrisa, mezcla de orgullo y de ironía» del esteta retratado por Rodríguez Mendoza. En los cuentos de *Azul* se nota, por todas partes, un espíritu casi carnavalesco de atrevimiento y de juego, el cual nos revela la presencia constante del artista en la obra y nos da siempre la medida de su anarquía. La rebeldía de Darío se asoma a menudo, ya en los excesos lingüísticos, ya en la deliberada descomposición del género del cuento, ya en el tratamiento descarado de los personajes, ya en la frivolidad ambigua del título mismo: *Azul*. Por operación de una antonomasia de quintaesencia modernista, el adjetivo adquiere las propiedades de un sustantivo sinestésico. El título de la colección sintetiza los com-

³ Sylvia Molloy, «Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío», *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109 (julio-diciembre 1979), p. 443.

⁴ Manuel Rodríguez Mendoza, en *La Tribuna*, de Santiago, Chile, el 1.º de septiembre de 1888; citado por Juan Loveluck, «Una polémica en torno a *Azul*», *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez (México, 1968), p. 241.

⁵ El empeño del yo que ha percibido Sylvia Molloy en los primeros poemas sigue igual en *Azul*. Se intenta aún la definición progresiva de las «pistas ... que dictarán las manifestaciones diversas de su persona plural o irreductible, contradictoria» (*op. cit.*, p. 450).

ponentes fundamentales de la anarquía de Darío. «Azul», como observa Iván Schulman, es una imagen «de doble faceta»⁶, que evoca en igual medida el consagrado idealismo del esteta en ciernes y la exuberante autoconciencia que inspirará en el mismo esteta el impulso discrepante de la ironía.

De Juan Valera en adelante, la crítica de las prosas tempranas de Darío ha comentado el idealismo que en ellas se expresa, y ha visto en la emoción estética del temprano Darío los atisbos de la exaltada sensibilidad becqueriana del Darío serio y sincero de la poesía posterior. «Ser sincero es ser potente», dirá el poeta introspectivo de los *Cantos de vida y esperanza*, artista poco irónico, enclaustrado, al parecer, en el arte. Han percibido al mismo tiempo, algunos de los comentadores retoricistas, una vena de contrariedad en estos cuentos, que conduce a la misma discrepancia que el título refleja. Señala Raimundo Lida, por ejemplo, en su estudio preliminar a los *Cuentos completos de Rubén Darío*, la abundancia de los toques humoristas que parecen ocurrir casi fortuitamente en medio de tanta retórica, y observa también «la amable euritmia de esos cuentos [que] se vuelve a veces trivial». Dentro de esa misma euritmia hay crueldades de estilo y de tono que producen rupturas inesperadas; hay malicias y desdenes y una «matizada escala de crueldades», que trae al campo de la sátira las exquisiteces de la prosa⁷.

La disyunción estética de Darío se manifiesta primero en la manipulación de la retórica. Como Lida ha sugerido, aquella generalizada euforia retórica que surge en *Azul* oculta unas contradicciones fundamentales, las cuales proceden de la misma conciencia poética de Darío. Por la pura abundancia y exageración de efectos, la retórica poética hace resaltar lo prosaico de la prosa, mientras que la prosa corta con ironías los excesos de los vuelos poéticos. Este desajuste entre las dos modalidades retóricas es en sí la causa de otra oposición: la que existe entre la desbordante proliferación de efectos retóricos y la escasez relativa de la materia argumental. Esta materia es fantástica casi siempre y muchas veces innegablemente trivial. Hay una marcada discrepancia, por tanto, entre el impulso retórico decorativo y la menos definida intención narrativa.

⁶ Iván Schulman, «Génesis del azul modernista», *Estudios críticos sobre el modernismo*, ed. Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968), p. 171.

⁷ Raimundo Lida, «Estudio preliminar», *Cuentos completos de Rubén Darío* (México, 1950), p. LXVI. Además del imprescindible estudio del profesor Lida, debe citarse el artículo, también excelente, de Rudolf Köhler, que ayuda a comprender los mecanismos de la retórica en *Azul*: «La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío», *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez (México, 1968), pp. 503-521.

«El palacio del sol», por ejemplo, nos refiere el tierno despertar erótico de la niña Berta, la muchacha adolescente hecha estribillo: «ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba». Por la oposición entre las dos retóricas en este cuento, el proceso resulta ya poéticamente conmovedor, ya graciosamente prosaico. La muchacha virginal, poetizada por su estribillo, queda despoetizada por su otro calificativo de «anémica». La joven «pálida como un precioso marfil» es la misma «lánguida anémica», con su «vaga atonía melancólica», de cuatro renglones más abajo. El seco realismo producido por los glóbulos y las duchas del farmacéutico se opone al delirio extático que inspira el «lindo palacio encantado», donde parece «sentirse el sol en el ambiente».

El efecto del caos sensorial con el cual Darío describe el palacio queda neutralizado por un empleo galdosiano del diminutivo en la descripción de la niña que lo experimenta: «Su corazoncito le saltaba como henchido de sangre impetuosa... al entrar en las vastas galerías deslumbradoras, llenas de claridades y de aromas, de sederías y de mármoles...» Un asalto frontal de sensaciones líricas queda desarmado desde el principio por una rápida ironía prosaica. La misma subversión de efectos poéticos se repite de varias maneras una y otra vez en el cuento. ¿Con qué intención perversa llama Darío, al rescate de la madre de Berta, al doctor deshumanizado por sus «antiparras de aros de carey», «guantes negros», «calva ilustre» y «cruzado levitón»? La niña «lánguida y anémica» baja sola al jardín «a la hora en que el alba ríe». Al convertir en carcajada la tradicional sonrisa del alba, Darío se niega, con exuberancia malicia, a la trillada convención poética del alba, y como la misma heroína del cuento, el alba de Darío resulta a la vez poéticamente virginal y cómicamente lasciva. «El palacio del sol» es el cuento de hadas hecho «cuento azul»: «un cuento de hadas, señoras mías, pero ya veréis su aplicación a una querida realidad». La aplicación del cuento de hadas a «una querida realidad» es la aplicación de una fórmula narrativa tradicional a una actitud estética moderna, y el procedimiento hace resaltar un binomio personal de Darío, en el que el vigor artístico va unido al ardor erótico. Es posible, por eso, considerar la temática de la historia de Berta y su «primavera de ardor» como la objetivización del proceso estético de Darío. En los juegos retóricos, sin embargo, surge un impulso destructor, un sabotaje del proceso.

Si al poetizar la prosa en *Azul* recurre Darío con cierta malicia a la burla irónica de la retórica poética convencional, también opera en *Azul*, entre otras formas de ironía, una difusa ironía romántica, que parece responder a impulsos tanto anti-narrativos como anti-retóricos. La intrusión de Darío en la narración de estos cuentos es constante, y por eso quedan

desprovistos desde el principio de una firme orientación genérica. Darío abandona, por ejemplo, la consistencia de una perspectiva narrativa fija, permitiéndose idealizar o ironizar a su antojo las actitudes de cada personaje. La voz narrativa adopta actitudes contrarias dentro del mismo cuento, y aun dentro del mismo párrafo. A veces hay un tono moralizante que sugiere una posible intención de ejemplaridad didáctica, pero si los cuentos son, en efecto, expresiones de doctrina, ¿cuál será la doctrina que promulgan? En los cuentos de *Azul* hay ideología y negación de ideología a la vez.

Pongamos por caso «El sátiro sordo». Se ha querido leer este «cuento griego» como una fábula mitológica, que es la alegorización de otra de las dicotomías personales de Darío. Parecen contraponerse en los personajes de Orfeo y el sátiro la aspiración al ideal poético y la incomprensión de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. Por la manipulación perversa de la perspectiva narrativa, sin embargo, percibimos a las figuras mitológicas de la supuesta alegoría de una manera que no es ni moral ni ideológicamente conclusiva. El narrador nos presenta al sátiro con todo el menosprecio debido al papel exorbitante que representa en la ética artística de Darío; pero también este sátiro es sordo, y su defecto físico es una desgracia más lamentable que despreciable. Aunque intrínsecamente repugnante, el sátiro de Darío merece compasión, porque le es inaccesible la música de Orfeo. La figura mítica, así, pierde algo de su referencialidad convencional negativa, cuando queda expuesta la paradoja de su grotesco patetismo.

Por otro lado, se podría esperar en un Orfeo más idealismo que el que Darío, en efecto, demuestra. Es inescapable el tono irónico del narrador cuando, al final del cuento, dice que Orfeo «no se ahorcó, pero se casó con Eurídice». Aquella flecha partiana demuestra perfectamente la arbitrariedad de la perspectiva del narrador en el cuento, y es una inversión irónica de las más famosas de Darío. No es una ironía aislada, sin embargo. Darío nos lleva a ese punto culminante de la ironía con una gradual desmitificación del protagonista. En el bosque del sátiro Orfeo es «tenido como un semidiós», y por esa semideificación queda el poeta sobremanera enorgullecido. En lo que se refiere a Orfeo, se siente en el tono del narrador el mismo despego irónico que aparece menos inesperadamente en el tratamiento del asno, el personaje intencionadamente antiheroico, que es uno de los consejeros áulicos del sátiro. Antes de la llegada de Orfeo, el animal «lanzaba bajo la bóveda del bosque el acorde extraño de su garganta», y al dormir la siesta, «le daban su olor las hierbas y las flores». El asno, como Orfeo, ha cantado en el bosque, y como él, ejerce un extraño poder sobre la naturaleza circundante.

Como ha dicho Arturo Marasso, ese animal de Darío es «el asno de

las malas comparaciones»⁸. En «El sátiro sordo», el asno acumula su mitología absurda, mientras que se desmitifica la de Orfeo por la comparación. A primera vista, parece existir una clara oposición temática entre el asno y Orfeo, pero al tratar a ambas figuras con tonalidades de igual ironía, el narrador confunde, o neutraliza, el mensaje de la oposición. La solemnidad de la fábula mitológica queda subvertida tanto con los dioses olímpicos como con Orfeo mismo. La risa divina de aquella poderosa jerarquía es la vulgar carcajada que se llamará «después» la risa homérica, y que es el eco de aquella sumergida risa irrisoria que resuena a menudo en estos cuentos. Esta risa en *Azul* es a la vez estímulo y subversión. Los personajes, todos, en «El sátiro sordo» están en un mismo plano de enfoque irónico, y la confusión de la voz del narrador con la de Darío mismo es responsable de una variedad de contradicciones y ambigüedades. Entre tanta burla y ambivalencia, el ideal estético se expresa con reverencia total en las palabras de la alondra, en cuya boca suena auténtica la perplejidad del poeta mismo: «Existen dos potencias, la real y la ideal...» La alondra diminuta es el vehículo elegido para la promulgación de una estética, pero aun aquí la autoconciencia de Darío sigue siendo contraproducente. La intensa sinceridad de la expresión del credo poético excede por completo las capacidades emotivas del frágil vehículo que lo expresa; y así se impone sobre la fuerte emoción del yo estético el dudoso correctivo del yo anárquico, que anula con ironía la misma emoción.

Cuanto más autoconsciente el autor, tanto más patente la ironía romántica que a su modo expresa⁹. Darío afirma su control estético, ya con sinceridad, ya con ironía, contrariándose y defendiéndose dentro del marco de la misma ficción. El cuento griego, puesto que no es ni cuento ni griego, resulta una evasión de ambas categorías. Surge, para estorbar la lógica genérica, la contraria voluntad de Darío de revelarse y escamotearse simultáneamente. La ironía romántica de Darío parece radicar en su in-

⁸ Arturo Marasso Rocca, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires, 1954), p. 352.

⁹ Véase M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 4.^a ed. (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1981), p. 92: «Romantic irony is a term ... to designate a mode of dramatic or narrative writing in which the author builds up artistic illusion, only to break it down by revealing that he, as artist, is the arbitrary creator and manipulator of his characters and their actions ... a self-conscious and willful narrator...» En el concepto de la «ironía romántica» planteado por Friedrich Schlegel en el siglo XVIII, el autor es *impersonal*, pero *subjetivo*, frente a su creación artística, y en eso es análogo a un Dios creador en el acto de crear. Dice M. H. Abrams, en su libro *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953, p. 234), que el paralelo entre creador y poeta sirve de modelo intelectual para concebir la obra de arte como proyección oculta del autor mismo.

decisión estética, por tanto. El género del cuento y la misma noción decimonónica de la ironía se han sometido forzosamente a la nueva sensibilidad modernista, y ésta exige la creación de un nuevo precedente genérico en que el esteticismo en sí es la única constante.

De la incierta presencia «romántica» de Darío dentro de sus ficciones puede surgir el problema interpretativo de la confusión entre autor y protagonista, y de ahí procede otra dimensión de su ironía. Si la presencia del autor mismo es una constante sensible por toda la obra, ¿qué se dirá de las figuras de poetas y artistas que aparecen en casi todos los cuentos en papeles de narrador o de personaje protagónico? ¿Hasta qué punto serán proyecciones de Darío mismo el mendigo harapiento de la «Canción del oro» o el Puck de «El rubí», el escultor Recaredo o el poeta que «ha visto ninfas»? ¿Quién será el modelo del poeta desengañado en «El rey burgués»? Ha observado Brenda Segall, en un estudio de la ironía en este cuento, que Darío parece establecer con la figura del poeta «an ironic contrast... between the true spiritual world of the poet and the false material world» que el rey burgués representa¹⁰. La lectura de Brenda Segall de «El rey burgués» ejemplifica la tendencia, común entre los comentaristas, de leer el cuento rubendariano como una sencilla alegoría existencial, una figuración del dilema del poeta auténtico ante el mecenas aburguesado que no le entiende. En efecto, el tópico poeta/mundo aparece explícitamente en seis de los diez cuentos de *Azul*, y existe en forma implícita en otros dos¹¹.

Lecturas como la de Brenda Segall de «El rey burgués» son insuficientes porque intentan explicar textos perversos con alegorías reductivas. Esta interpretación y otras, como la de Keith Ellis¹² de «El rubí», plantean, como la quintaesencia de la ironía en aquellos cuentos, una oposición binaria como la de las «dos potencias» de la alondra en «El sátiro sordo». En

¹⁰ Brenda Segall, «The Function of Irony in 'El rey burgués'», *Hispania*, 49:2 (mayo 1966), p. 225.

¹¹ En «El fardo» y «La ninfa» el poeta sirve de narrador y además de protagonista. El poeta no figura en «El palacio del sol», y en «Palomas blancas, garzas morrenas», el joven «soñador» es un poeta en embrión que enfrenta no la incompreensión del duro juicio filisteo, sino su propia incompreensión ante los fenómenos eternamente misteriosos del amor y la mujer. En estos cuentos el Arte, aunque siempre presente, debe considerarse tema secundario o tangencial. El tópico, desde luego, es en Darío un «resabio romántico», como ha observado Sylvia Molloy (*op. cit.*, p. 451). Raimundo Lida ha trazado aquel «camino fatal» del poeta «entre el desdén o las injurias de la multitud» a lo largo del siglo anterior —en Hölderlin, Pushkin, Ibsen, Hugo, Catulle Mendès, Zorrilla y Bécquer (*op. cit.*, p. xxiv).

¹² Keith Ellis, *Critical Approaches to Rubén Darío*, cap. V, «Structural Analysis» (Toronto, 1974), pp. 85-90.

un excelente análisis estructural de «El rubí», Keith Ellis observa un tratamiento de la antítesis irónica entre naturaleza y artificio¹³. Los dos polos de la oposición se concentran simbólicamente en los dos rubíes del cuento —en el «verdadero», creado en el mundo mineral de los gnomos, y en el «falso», creado por la tecnología alquimista del científico parisiense—. La ironía de Darío se extiende más allá de aquel sencillo binarismo, sin embargo. La preocupación de Darío en el período de *Azul*, como ha visto Darío Puccini, es la de crear una poética del proceso íntimo de la creación artística¹⁴. Este Darío sigue reflejando en sus temas su indecisión ante las posturas estéticas que pudiera adoptar. La clara antítesis entre poeta y mundo se complica por la repugnancia instintiva que Darío siente ante la sencillez, o la trivialidad, de la antítesis. Así, la ambivalencia estética le hace dudar de las ironías, y con la duda, las ironías se amontonan.

Observa Luis Muñoz la peculiar acción contraria de las fuerzas que están en pugna dentro del joven Darío: «es un abrir y un cerrarse constantemente», dice Muñoz, «de ese ser interior del poeta que se crea un mundo poético por la palabra espléndida, pero que al mismo tiempo se cierra sobre sí mismo en esa misma palabra que se distancia, como se distancia el ser del poeta, del mundo exterior»¹⁵. En la poesía posterior de las *Prosas profanas* y los *Cantos de vida y esperanza*, el poeta-personaje casi dejará de aparecer como arquetipo rubendariano, y con él desaparece, en su mayor parte, la discrepancia entre el autor y el presunto *alter ego* de las prosas. Lo que ha sido subjetivo y central en *Azul* pasa luego a formar parte de la futura síntesis estética. Este movimiento desde el subjetivismo hacia la síntesis será el paradigma del proceso evolucionario de Darío.

En *Azul*, sin embargo, trata Darío a la mayoría de sus poetas con un patetismo irónico, que parece una traición completa de su propia visión. Había visto ya Juan Valera que el método de Darío en los cuentos de *Azul* es el de «crear algo por superposición o aglutinación y no por organismo»¹⁶. La ironización del poeta es parte de un proceso de acumulación alógica. Se acumulan sin sistema actitudes tanto como categorías, y la ironía de este método aglutinante está efectivamente en el rechazo de lo orgánico en la elección de detalles. El organismo artístico se produce por aglutinación o superposición de otros organismos, los cuales necesaria-

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ Véase Darío Puccini, «'Exteriorizar': de un barbarismo a una poética», *Estudios sobre Rubén Darío* (México, 1968), p. 500.

¹⁵ Luis Muñoz G., «La interioridad en los cuentos de Rubén Darío», *Atenea*, XLVI (1967), p. 192.

¹⁶ Juan Valera, «Carta-prólogo» a *Azul*.

mente luchan entre sí. Hemos visto la superposición de perspectivas en la narración de «El sátiro sordo», que produce un tratamiento polivalente de los personajes. Hasta cierto punto, la polivalencia estética de Darío es responsable de la ironía en la caracterización de esas figuras. La resultante ambigüedad la deja Darío sin resolver.

La figura del poeta harapiento en «La canción del oro» es otro, más exagerado, ejemplo de esa misma ambigüedad. En ese cuento lleva el protagonista muy incierta su calificación de poeta. El pobre es, «*por las trazas, un mendigo, tal vez un peregrino, quizá un poeta*». No es más que una «*especie*» de poeta¹⁷. Introduce Darío, con este último amaneramiento galicista, la doble ambigüedad de perjudicar tanto el género como la especie: al poeta y la poesía a la vez. ¿Cuál será el propósito temático de Darío cuando identifica al poeta con las más bajas e infelices categorías de la humanidad?:

... miserables beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros peregrinos, y vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y sobre todo, vosotros, ¡oh poetas!

Funciona aquí la superposición otra vez, pero de una manera no señalada por Valera. La enumeración citada es una clara parodia de los versículos bíblicos de los «bienaventurados», y el empleo de la parodia aquí implica un juicio no poco malicioso del valor humano del poeta. Adopta Darío tres actitudes por lo menos frente a su poeta: elogio, desprecio y compasión. La certera intuición lírica del himno del poeta es inconsistente con la caracterización múltiple del personaje que lo canta, el que se despidió ilógicamente al final del cuento con un gesto de teatralidad esproncediana. La tensión entre poeta y mundo se resuelve aquí en la creación de un híbrido modernista, un pastiche de actitudes. Dos tipos de subjetivismo se confunden en la figura del poeta: la autoproyección típicamente romántica y la más interiorizada egocentricidad del nuevo esteticismo modernista. El poeta como protagonista se pierde en la superposición de valores subjetivos, y la canción misma sale por encima del poeta como la auténtica protagonista del cuento.

En «El rubí» surgen la misma superposición de valores y la misma disminución irónica de la figura del protagonista. En este cuento, el personaje Puck representa al esteta auténtico, el apóstol de la pureza ideal en el arte. Como ha visto Keith Ellis, hay ironía ya en la discrepancia entre la figura fantástica de Puck y la realidad corpórea de la mujer que

¹⁷ Los subrayados son nuestros.

encarna el ideal deseado¹⁸. Luego se impone sobre la oposición entre el mundo fantástico (pero auténticamente bello) de Puck y el real (pero falsificador) del sabio parisiense la leyenda que crea Puck para explicar el origen del rubí «natural». La narración del gnomo es un cuento fantástico dentro de otro igualmente fantástico que lo enmarca. Como autor ficticio del cuento fantástico, Puck es el creador de una ficción y no de un rubí auténtico. Los dos rubíes son artificios de técnica, por tanto, el uno del arte científico y el otro del arte narrativo. La peculiar alquimia con la cual se relaciona la piedra preciosa sacada de las honduras de la tierra con la sangre de la mujer de carne y hueso es parecida a la alquimia del modernismo, la que Darío manifestará más tarde, y con más deliberación, en poemas como «Bouquet», por ejemplo, e «Ite, misa est», de *Prosas profanas*¹⁹. En «El rubí», la «curiosa» sonrisa de Puck señala la presencia de la ironía que confunde la alquimia. El cuento parece representar un dilema existencial en términos fantásticos, pero la artificiosidad de la figura del protagonista desmiente la seriedad temática de la misma antítesis existencial que encarna. La sonrisa del gnomo nos advierte de que en el cuento no se pasa nunca de los límites del artificio estético. Ironía y sinceridad se subordinan al objeto de arte, al rubí mismo, que se crea, según la ficción de Puck, de la fusión del sentimiento ideal del poeta-hacedor con la forma ideal femenina²⁰.

La figura del artista, la del extraño Puck, con su tropa de gnomos sentados a la turca alrededor de él, es un híbrido como otros en los cuentos, un compuesto traído de los mundos de Shakespeare y Catulle Mendès. Como los muchos ejemplares de aquella «especie» en *Azul*, el héroe del cuento es una síntesis del momento estético de Darío, sincero, pero frágil como la alondra, antiheroico y de poca trascendencia. Si está Darío en

¹⁸ Ellis, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ Ha percibido Sumner M. Greenfield que en los dos poemas referidos la fusión del amor carnal con la religión y la iconografía predilecta de Darío representa un ejemplo de la poesía pura «a lo modernista»: la fusión casi ritual en el mismo acto de poetizar del poeta con su propia intuición poética (comunicación oral de la primavera de 1983). Como dice también Severo Sarduy, para el Darío poeta «la Retórica es una Erótica» (Severo Sarduy, Tomás Segovia, Emir Rodríguez Monegal, «Nuestro Rubén Darío», *Mundo Nuevo*, 7 [1967], p. 42).

²⁰ De esta unión entre fenómeno y enigma el poeta Darío dilucidará más tarde en «Coloquio de los centauros». La «poesía del cuerpo» que ha visto Tomás Segovia en Darío ya está presente en *Azul* (Sarduy, Segovia, Rodríguez Monegal, *ibid.*). Véase también el estudio de Stephanie Merrim, «Darío and Breton: Two Enigmas», *Latin American Literary Review*, 9 (1976), pp. 51-57. En lo tocante a este punto, dice Stephanie Merrim (p. 55): «In Darío, the body of the woman is the source of the erotics of the text... Mystical and magnetic, VENUS, which provides a model for the eroticized word, unites word and object in total correspondence.»

trance de «objetivar su subjetividad» con tales figuras, como ha sugerido Luis Muñoz²¹, estará manifestando con ellas también el antiheroísmo y la intencionada excentricidad de la postura modernista. Los protagonistas poéticos de *Azul* son figuras de enigma, que sintetizan el exagerado eclecticismo del modernismo. Las contradicciones producidas por la síntesis corroboran, irónicamente, la magnitud cósmica de la anarquía de Darío. Aunque inspirada por la necesidad de autoproyección, la figura paradigmática del poeta queda expuesta, si no reivindicada, por una forma de parodia múltiple.

Hasta la crítica de los años recientes se ha comentado muy poco la presencia de la parodia en los cuentos de Darío, pero con la aplicación contemporánea a la narrativa hispanoamericana del vocabulario teórico de Mikhail Bakhtín y otros, se ha visto que, para Darío, la asimilación de las fuentes simbolistas es en parte entusiasmo por lo exótico y en parte un acto de «canibalización». Sostiene Emir Rodríguez Monegal que los modernistas son culpables de una «descodificación grotesca de los modelos franceses», y observa en Darío «un tono de autoparodia en el juego de ambigüedades con que imita y desacraliza los modelos del simbolismo francés»²². Una vez admitida la presencia del elemento paródico en *Azul*, es preciso agregar a las ya denominadas formas de ironía la que resulta casi inevitable cuando se trata de un método tan sintetizador como el de Darío. Surge primero la preocupación crítica por la originalidad del escritor frente a la explotación de tantos y tan diversos modelos, y surge después el corolario de aquella preocupación, la dificultad de distinguir entre la imitación y la parodia. Son tan fuertes en Darío las capacidades de canibalización y asimilación, que es una tarea de nunca acabar, y muchas veces puramente especulativa, la de esperar la creación de las influencias que la inspiran. Estas quedan señaladas sumariamente por Darío mismo en la *Historia de mis libros*, como es sabido: «el origen de la novedad [en *Azul*] fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso»; Catulle Mendès, Gauthier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*, Paul de St. Victor y otros. Encontró Darío en aquellos autores de prosas lapidarias «una mina literaria para explotar»²³, una rica vena de emociones curiosas y exquisitas. Con una lectura concienzuda de las fuentes mencionadas por Darío, se puede comprobar el hecho de la vinculación

²¹ Muñoz G., *op. cit.*, p. 174.

²² Emir Rodríguez Monegal, «Carnaval/antropofagia/parodia», *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109 (1979), p. 407.

²³ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas*, t. I (Madrid, 1950), p. 196.

con tales escritores; pero se puede concluir al mismo tiempo, con Keith Ellis, que, aun con mucha precisión, en este campo de investigación «one may still ask of what significance is the attributed influence»²⁴.

Las ironías en *Azul* demuestran no sólo la independencia espiritual de Darío, sino también su esfuerzo por contrarrestar la «pluralidad desintegradora» de su método y de su persona²⁵. En la transformación de sus fuentes, Darío revela «el sabor amargo que brota del centro de todo deleite»²⁶, como ha dicho Valera. El impulso paródico es siempre un ingrediente promotor de la ironía, pero la parodia de Darío está lejos de ridiculizar el original. Aquella parodia responde a un instintivo *rapprochement* inicial, que se interioriza y que se incorpora a la síntesis con el sello individualizador de la ironía²⁷. A veces Darío «se pierde», como dice Henríquez Ureña, «en ese *bric-à-brac* de que se vale para explicar, a su modo, el espíritu parnasiano, con absoluto olvido de que una de las condiciones sustanciales a que aspiraban los parnasianos era la 'imposibilidad'»²⁸. La imposibilidad no es un atributo de la psicología de Darío. El capricho de olvidar las condiciones fundamentales de sus fuentes literarias es un aspecto reconocido de su sintetismo. De ahí viene la parodia. En *Azul*, el capricho en sí es una técnica sintética que armoniza una variedad de ambivalencias. La síntesis de las fuentes es así un intento también de integración personal.

«La ninfa», por ejemplo, es de pura inspiración parisiense y de puro capricho personal. Es un cuento corto y de ambiente elegante. La anfitriona Lesbia es sensual y sarcástica; el jardín, formal y versallesco. La compañía reunida se anima y se excita por un generalizado entusiasmo estético. El cuadro inicial es muy francés. Sin embargo, con la refracción de la luz en los cristales de la mesa se evoca en el primer párrafo el mundo fantástico y mineral de los gnomos en «El rubí». La referencia a «las yemas sonrosadas» de los dedos de la anfitriona evoca el infantilismo

²⁴ Keith Ellis, «Concerning the Question of Influence», *Hispania*, 55:2 (1972), p. 341: «On reading *Azul* one notices similarities in descriptive usage to Catulle Mendès and others of the Parnassian school: but beyond that one will perceive the irony that runs through most of the works, irony which sets them apart stylistically and meaningfully from the works of his Parnassian predecessors. Their techniques form part of Darío's techniques, and Darío's usages which are not theirs are crucial for the significance of his work.»

²⁵ La frase entre comillas es de Sylvia Molloy (*op. cit.*, p. 450).

²⁶ Valera, *op. cit.*

²⁷ En este contexto ha sido utilísimo el estudio de Linda Hutcheon «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1976), pp. 466-477.

²⁸ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 167.

encantador y la sensualidad de aquella mujer, y al mismo tiempo convierte al personaje en una figuración tipológica del futuro complejo estético de Darío. En la actriz caprichosa y endiablada de «La ninfa» se vislumbra a Eulalia, avatar de aquel arquetipo femenino modernista que encarna y consagra el capricho.

Al final del cuento, Darío deja al lector y al poeta ficticio pendientes dentro del limbo artístico creado por la síntesis de la imitación y la parodia, entre la ficción existencial y la ficción estética. La aparición de la ninfa en el jardín ha sido para el poeta del cuento una visión de lo ideal, y para el lector, una ficción creada para dar la ilusión de lo mismo. El cuento es un contrajuego de realismo y fantasía en el que, como siempre, la risa estorba la ilusión estética para dejar que turbe la ironía. La risa sarcástica de Lesbia señala la presencia de aquella ironía, porque parece convertir el cuento francés en una burla modernista del poeta y del lector. La risa es la confirmación de la inautenticidad de la visión, la cual ha sido un artificio elaborado para la diversión de la compañía. El poeta, teniendo «una sed de ilusión infinita», prefiere seguir con la ilusión, a pesar de las ironías que la ilusión implica. La mujer nunca deja de ser admirada y admirable, porque su crueldad inspira a la vez amargura romántica y deleite estético. El gozo de los poetas de Darío es siempre la alquimia perversa de aquella combinación.

En el mundo ficticio que va creando Darío poco importa si la ninfa es fantasma ideal o fabricación humana. El «cuento parisiense» deja por fin de serlo, aunque haya seguido Darío, más o menos fielmente²⁹, el plan de unas cuantas composiciones semejantes, escritas entre los años 1883 y 1886, y publicadas en *Le nouveau Décaméron* de Catulle Mendès³⁰. Darío ha creado un juego paródico de un modelo relativamente puro. Como ha observado Anderson Imbert, Darío es puro como poeta, pero impuro como escritor de cuentos: «His fantastic tales are so much colored by obscure emotions that we cannot help but relate them to personal psy-

²⁹ El juicio de Henríquez Ureña sobre este punto, aunque duro, es más representativo (*ibíd.*, p. 169): «[Darío] tenía entre sus dioses mayores algunos escritores franceses de tercera fila, entre los cuales daba el fa sobreagudo del mal gusto el propio Catulle Mendès, que podría haber ganado premio en un certamen de cursilería, pero Darío, ciego ante todo aquello que lo deslumbró en la adolescencia, declara con ingenua vanidad que por medio de *Azul*, él introdujo en las letras españolas el 'cuento parisiense'...» Si se postula en *Azul* un elemento paródico, aunque no sea más que medio-intencionado, se verá en el Darío de aquella época un innovador algo menos ingenuo que el de Henríquez Ureña, y algo más vanidoso.

³⁰ Véase la discusión de E. K. Mapes sobre «La ninfa» y sus fuentes mendesianas: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (Paris, 1925), pp. 39 y ss.

chological sources»³¹. En la medida en que los cuentos de *Azul* son parodias más que imitaciones de modelos ajenos, la parodia responde a la operación dentro de Darío mismo de contrarias necesidades estéticas. La fuerza de esas «emociones oscuras» de Darío contrarresta la integridad única de las fuentes literarias, y la ironía se asoma en función de un sincero pero vacilante empeño de imitación.

Es difícil la lógica del tránsito entre los complejos literarios que saltan a la vista en las prosas primerizas de Darío y lo que llegará a ser el credo sincero, ya resueltas las incertidumbres juveniles de la etapa de *Azul*. El Darío de «Yo soy aquél...» dirá que «la virtud está en ser tranquilo y fuerte». Las resoluciones estéticas de Darío cambiarán más de una vez con la adopción de las actitudes futuras —la comprometida, la sincera, la otoñal—, pero *Azul* sigue siendo el testigo auténtico de las vicisitudes de una estética en busca de autoridad. Los arquetipos se ven en el proceso de formularse, y las ausencias de lógica, en el proceso de racionalizarse. Aquellos procesos conducen inevitablemente a la producción de una penetrante y aparentemente intencionada ironía. Es posible establecer en *Azul* la presencia, la razón de ser y algunas de las formas de aquella ironía, sin entrar definitivamente en el difícil terreno de la intencionalidad del autor frente a ella. La ironía existe cuando hay conflicto entre la superficie de la obra y la presunta temática del autor, cuando luchan entre sí varias modalidades expresivas, cuando la obra comienza con pretensión de ser una cosa y termina siendo otra, o cuando acaba sin decidirse por definición genérica alguna. La ironía existe, en fin, cuando la obra se va integrando más en sus discordias que en sus armonías, y cuando para evadir el último compromiso estético el autor juega con una multiplicidad de compromisos provisionales³². Con estos criterios es posible postular con seguridad la complejidad y la compenetración de la ironía en *Azul*.

Es menos fácilmente determinable la distinción entre la inestabilidad psicológica del autor y su entusiasmo experimental. Las prosas tempranas de Darío son los ejercicios de tanteo de un espíritu fuertemente rebelde

³¹ Enrique Anderson Imbert, «Rubén Darío and the Fantastic Element in Literature», *Rubén Darío Centennial Studies*, eds. M. González Gerth y George D. Schade (Austin, Texas, 1970), p. 10.

³² Cita Wayne Booth el siguiente lugar común que ayuda a determinar la presencia de la ironía cuando, como aquí, esa presencia es inconsistente con la declarada actitud del escritor: «Both irony and ambiguity are 'pluralistic' ways of speech, evasions of committed speech...» (*A Rhetoric of Irony* [Chicago, 1974], p. 48). En especial véase el capítulo III, «Is it Irony?», pp. 47-86). En *Azul* la pluralidad es axiomática, como queda dicho, y la evasión del compromiso verbal es una función de esa misma pluralidad.

e innovador. Los impulsos que dominan ese espíritu resultan tan emocionales como estéticos, y los cuentos de aquel período son por eso el campo de más de un debate. Más de uno, y siempre el mismo. Ha construido Darío en «La muerte de la Emperatriz de la China» una ficción de la confusión entre los sentimientos afectivos y los estéticos, y al ficcionalizar esa confusión cae de nuevo en una de sus ironías características. El escultor Recaredo, personaje que en sí encarna la ambivalencia y la falta de convicción, tiene que reconciliar dos objetos de su idolatría: la mujer real con la figura de porcelana. Recaredo parece incapacitado frente a la irreconciliabilidad de la vida con el arte; pero el problema parece resolverse en la síntesis armónica entre los valores «mortales» de tristeza y celos y los «vitales» de risa y amor, como ha sugerido Martha Paley Francescato³³. En realidad, la ironía de Darío radica en la subversión de la misma oposición inconciliable y de los mismos valores existenciales. En este cuento, el artista se encuentra irresoluto otra vez ante el dilema de los dos rubíes. La mujer real es un objeto de arte tan artificioso como su rival labrada en porcelana. «Delicada y fina como una joya humana», colocada con exquisito esmero en su «estuche» salón, la mujer Suzette ha sido deshumanizada por estetizada, e inspira por eso en la mente confusa del escultor la misma idealización que le inspira la estatua³⁴. Con esta doble idealización estética sigue operando la síntesis modernista en su papel de subversión. Se sintetizan en una sola emoción lo que, en efecto, serían emociones distintas, y así parece resolverse fácilmente el dilema estético de Recaredo con la resolución del problema sentimental. Ya «muerta» la Emperatriz de la China, ya despejada la tristeza de Recaredo, la reconciliación entre Recaredo y su «mujercita» será ardiente y completa. En el momento mismo de la reconciliación, sin embargo, el mirlo omnipresente se morirá de risa irónica dentro de los confines de su jaula. Aquí, como siempre en *Azul*, la risa es el deíctico que apunta a la irresolución en la ideología estética de Darío. El misterio de la coexistencia en el arte del calor estético y la frialdad emocional queda sin solución al final del cuento, inseparable de los muchos enigmas teórico-morales producidos por el sintetismo de Darío.

Se presenta el enigma ético-sentimental con más claridad aún en «El fardo», donde el narrador-poeta del cuento se despega con frialdad zolaes-

³³ Martha Paley Francescato, «El personaje triste en los cuentos de Darío», *Texto Crítico*, 12 (1979), pp. 246 y 252.

³⁴ Léase a Anderson Imbert sobre la deshumanización de Suzette (*op. cit.*, p. 114, nota 2): «But Darío, through the use of poetic prose, gradually replaces... reality with an imaginary world. The story begins with a metaphor that strips Suzette of her human characteristics: she is a woman-jewel-bird who lives in a house-box-cage.»

ca del patetismo humano que la historia trágica del marinero debe evocar en el que la oye. No volverá Darío a valerse de la modalidad naturalista con la que experimenta en este cuento, y en cierto modo el cuento mismo reproduce el proceso del rechazo. Pero el error de juicio es sintomático. Otra vez aquí hay duplicación interior en la narración. El yo narrador es el poeta protagonista de un cuento-marco dentro del cual se narra la historia naturalista de la tragedia del marinero. La egocentricidad estética del narrador del cuento-marco se contrapone al realismo objetivo del subrelato y se polariza en dos campos distintos de aprehensión de la realidad narrada. El narrador-poeta «no se despojará en momento alguno», como observa Homero Castillo, «del intenso subjetivismo con que ve el mundo circundante»³⁵, pero cuida al mismo tiempo de intensificar estéticamente los elementos patéticos narrados.

De la oscilación entre la prioridad sentimental y la estética en el cuento resulta la ironización progresiva de una modalidad narrativa por otra. El cuento termina irónica e ilógicamente con el hijo del marinero, recién muerto, «echando sangre por la boca», y el narrador «tomando el camino de la casa y haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta». La discrepancia, al final de este cuento, es total. No aparece aquí la risa irrisoria para subrayar la discrepancia, pero sí siente el poeta el soplo ligero de «una brisa glacial, que [viene] de mar afuera», para pellizcarle «tenazmente las narices y las orejas». Se ve en el narrador toda la flema autoconsciente del Darío reclinado «negligentemente» en la tertulia literaria y todo el orgullo irónico de su deseada superioridad estética. Para el poeta-narrador, la brisa glacial no es más que un recuerdo, ya estetizado, de la tragedia humana que acaba de narrar. La síntesis no ha podido funcionar en este cuento porque no está presente aquel generalizado sentimentalismo estético, el ungüento que hace posible la asimilación de cualquier elemento moral o artístico, a pesar de las resultantes ironías.

En las obras de Darío, el proceso de la «objetivación de la subjetividad» es un experimento constante, pero en *Azul* surgen más patentes las contradicciones inherentes en el proceso. Para Darío, como para todo escritor novicio, «la ironía es de más difícil aprendizaje que el estilo», como ha dicho José Montesinos³⁶. El modernismo de Darío no se desarrollará en la dirección de aquel elegante y fracasado humorismo finesecular. Los desencuentros amargos, expresados con poco deleite y a veces con adolescente

³⁵ Homero Castillo, «Recursos narrativos en 'El fardo'», *Atenea*, XLIV, 415-416, p. 31.

³⁶ José F. Montesinos, «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Ensayos y estudios de literatura española* (Madrid, 1970), p. 285.

sorna en los poemas de la fase de *Azul* y antes, carecen del espíritu ju-guetón que es la tónica de las ironías de *Azul*. En la poesía temprana Darío expresa la «cachaza» del poeta de «El fardo», pero no el *cachet* del autor de *Azul*. La ironía descarada de los cuentos es en todo antagónica a las pretensiones estéticas del modernismo poético, y debe ser por eso tan sincera de intención, y por fin tan ineficaz, como serán las sinceridades más seguramente mantenidas del Darío futuro.

Las ironías en *Azul* existen en función del modernismo de Darío, sin embargo, lo cual se corrobora cuando en la prosa futura de raíz modernista hay un marcado desplazamiento del enfoque estético. Las diabluras y las ambivalencias muy poco razonadas del joven nicaragüense se anticipan a las intencionadas ironías de un Larreta o un Valle-Inclán, en cuyo modernismo y en cuyas evasiones se destaca con claridad la cínica intencionalidad, que en la obra de Darío es tan difícil de precisar. El camino de la ironía en *Azul* es el que se orienta hacia el pastiche y el esperpento³⁸; pero al aislar del modernismo lo que tiene necesariamente de ironizable, y al hacerlo central y temático, los ironistas modernos darán el golpe final a un movimiento «condenado —como ha dicho Octavio Paz— a negarse a sí mismo»³⁹. Ya se atisban en *Azul* los comienzos de la autonegación. Ha dicho Borges que Darío «crea a sus precursores»⁴⁰ con su afán de síntesis y de renovación, pero también les abre a los que le siguen el camino del nuevo subjetivismo de autoconciencia y negación —romántico y anti-romántico, impresionista y anti-impresionista, el nuevo sintetismo de polarización e ironía—. En España y en Hispanoamérica, la narrativa del futuro coge y elabora el aspecto más perverso del esteticismo de Darío en aquel breve momento de *Azul*, el momento de la autocreación por autoparodia de un poeta y el momento genésico del modernismo español.

³⁷ Este tono prevalece, en particular, en *Abrojos* (1887), colección dedicada al mismo amigo Manuel Rodríguez Mendoza de la tertulia literaria, y en varios de los poemas aislados en que se ha visto un posible cruce de influencias con los *Versos sencillos* de José Martí (1881). Véase Eugenio Florit, «The Modernist Prefigurement in the Early Works of Rubén Darío», *Rubén Darío Centennial Studies*, pp. 34 et seq., y Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 456.

³⁸ Véase Summer M. Greenfield, «Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista», de próxima aparición en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México: Colegio de México).

³⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 22: «Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia.»

⁴⁰ Citado por Keith Ellis, *Critical Approaches...*, p. 149, nota 103.

